ana

MUZIČKI OBLICI
(HOMOFONI)

izvod iz predavanja

prof. MILA CIPRE

dekana Muzičke akademije u Zagrebu

Udruženje studenata Muzičke akademije

Zagreb 1962.

Ovaj prikaz najosnovnijih homofonih muzičkih oblika t. zv. klasičnog razdoblja kratak je izvod predavanja održavanih na Muzičkoj akademiji u Zagrebu. Svrha mu je da sistematizira gradju koja je, u živoj suradnji s učenicima, obradjena tokom jedne godine po 2 sata sedmično.

Mislimo da je suvišno naglasiti da će svaka analiza muzičkih oblika nužno poći i n d u k t i v n i m putem, a to znači da će sve spoznaje u tome predmetu imati svoj korijen u neposrednom dodiru s muzičkom umjetnošću. Time je označena i metoda. Najprije ćemo učenicima pružiti po mogućnosti ž i v u izvedbu kompozicije koju kanimo analizirati. Tu će kompoziciju svirati ili nastavnik ili jedan učenik, ili ćemo je dati u dobroj mehaničkoj izvedbi pomoću gramofonske ploče. U obzir dolaze samo dobre ploče u dobroj reprodukciji ! Kratke opće napomene u vezi s kompozicijom koju namjeravamo analizirati doprinijet će svoj dio da pažnja učenika prilikom slušanja - a često se radi o p r v o m slušanju - bude što življa. Ove će napomene biti uglavnom povijesno-biografske naravi: vanjski povod nastanka, sudbina i značenje djela, biografski podaci o kompozitoru, naravno ne općenito nego u vezi s odredjenim djelom, kako je djelo primljeno od savremenika i slično. Kada je time stvoreno potrebno raspoloženje kod učenika, prelazi se na izvedbu. Neposredni doživljaj djela postaje sada ishodištem analize. Zgodnim načinom pitanja potiču se učenici na samoradnju, pri čemu će nastavnik pripaziti da se rad ne razvodni, što se može desiti ako nastavniku samom nije jasan put kad i kako treba diskusiju voditi. Neophodno je potrebno da učenici imaju pred sobom note. Stoga je gradja i odabrana tako da je pristupačna svakom učeniku četvrtog /dakle zadnjeg/ razreda srednje muzičke škole. Radilo se - kao što će se vidjeti - uglavnom i pretežno na prvih petnaest klavirskih sonata Beethovena koje treba da posjeduje svaki učenik, pa ma i ne bio pijanist. Ima medjutim još jedan razlog da se ovaj predmet ograničio uglavnom na Beethovena. U njegovu se naime djelu završava razvoj instrumentalnih oblika na koji smo se u prikazu ograničili. Beethoven, kao svaka genijalna ličnost, sintetizira tekovine prošlosti, ali ih ujedno i prevladava, što je on i učinio u posljednjoj fazi svog stvaralačkog

rada. Time nije nipošto rečeno da nema u zrelim djelima Haydna i Mozarta uzor-primjera klasičnog stila, kao što u isti mah nismo ustvrdili da ono što je stvoreno poslije Beethovena nije bio predmet naše pažnje. Analiza na pr. jedne romantičke sonate od velike je koristi, jer će u usporedbi s klasičnom sonatom učenik uočiti velike s t i l s k e razlike unutar sličnog formalnog plana, a to će ga naučiti da ispravno prosudjuje problem f o r m e u umjetničkom djelu. Prvih petnaest Beethovenovih sonata izabrano je dakle iz stilsko-historijskih i pedagoško-metodskih razloga.

Način prikazivanja bio je r a z v o j a n : počelo se s elementima i principima gradnje muzičkih oblika, zatim se prešlo na prikazivanje osnovnih tipova oblika klasičnog razdoblja na uzor-primjerima, sve dakako induktivnim /iskustvenim/ putem, a na kraju se sistematski obradilo 15 prvih Beethovenovih klavirskih sonata. Poslije konkretne analize na konkretnom djelu od velike je koristi da se djelo još jedanput u cijelosti izvede. Učenici će tada osjetiti koliko je analitičko ulaženje u djelo bilo od koristi i za sam doživljaj koji je - mi u to ne sumnjamo ni jednoga časa - poslije ispravne analize i potpuniji i dublji, jer nas je analiza naučila s l u š a t i . Time smo ujedno odredili i c i l j našega predmeta. Doživljaj bio je, dakle, ishodište naše m e t o d e , a potpuniji, bogatiji estetski doživljaj krajnji cilj i svrha naših predavanja.

Time se predmet analize muzičkih oblika logično postavlja u sistemu teoretskih disciplina na posljednje mjesto, u neku ruku kao njegov krajnji cilj. Solfeggio, diktat i teorija, harmonija i kontrapunkt imaju u krajnjoj liniji jednu svrhu, a ta je: razviti učenikove muzikalne sposobnosti do te mjere da može što potpunije d o ž i v j e t i muzičko djelo, a upravo taj cilj postavlja sebi - kao što smo to naglasili - predmet muzičkih oblika.

Iz tehničkih razloga ograničili smo se na navodjenje tek najpotrebnijih notnih primjera.

NAPOMENA: Primjeri perioda na strani 13-15 odnose se, ako nije drugačije označeno, na p o č e t k e navedenih kompozicija. Primjeri bez oznake autora uzeti su iz Beethovenovih djela, prvenstveno iz njegovih klavirskih sonata.

Od koristi bit će ovaj nacrt samo za onoga tko će primjere koji se u tekstu navode potražiti i proučiti. Živa se riječ ne može, dakako, nikada zamijeniti pisanom riječi, pa su tako i ova skripta daleko od toga da zamijene predavanja i rad s učenicima u razredu.
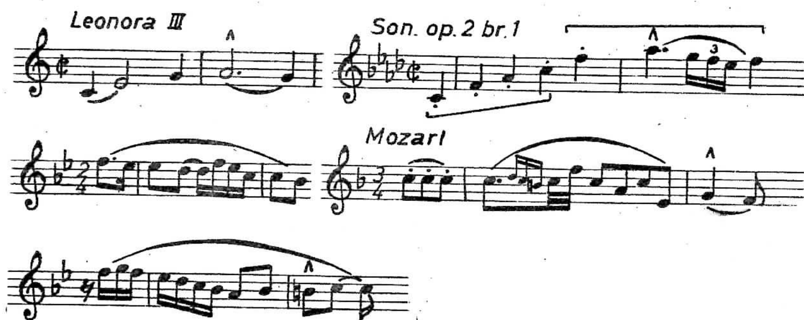
U V O D

Najmanji s m i s l e n i dio jedne kompozicije, do kojega nas dovodi formalna analiza, jest d v o t a k t n a f r a z a.
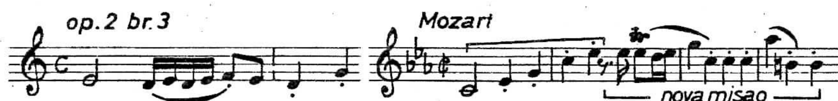
Da nam metrička struktura neke kompozicije bude razumljiva, potrebno je, u najmanju ruku, da muzička misao prekorači trajanje jednoga takta. Tek na osnovi dvije teške dobe može naš sluh odrediti vrstu mjere.

Dvotaktna fraza, koja je gotovo bez iznimke osnova cjelokupne klasično-romantičke muzike, može:
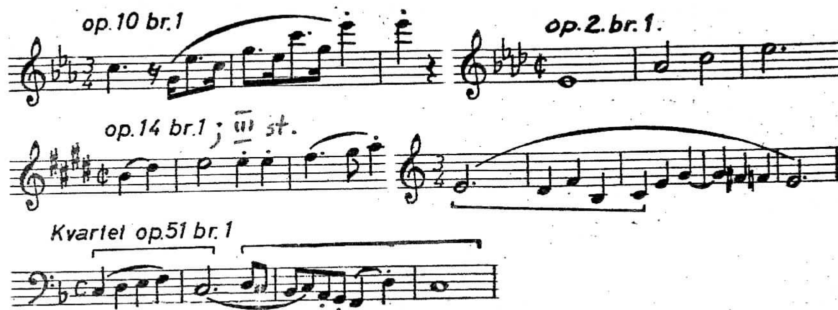
a/ potpuno ispuniti dva takta:



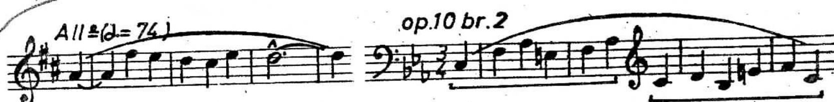
b/ nepotpuno ispuniti dva takta, time što neispunjeni dio takta nadomješta pauzama ili što nadovezuje novom misli:
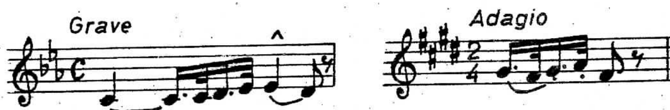


c/ presizati ili proslijediti u treći takt:



U polaganom tempu može i j e d a n takt poprimiti značenje dvotaktne fraze. /Zašto?/:



Kao što, s druge strane, u brzom tempu možemo u izvjesnim slučajevima, kao metričku jedinicu odredjivanja dvotaktne fraze uzeti 2 puta po 2 takta:
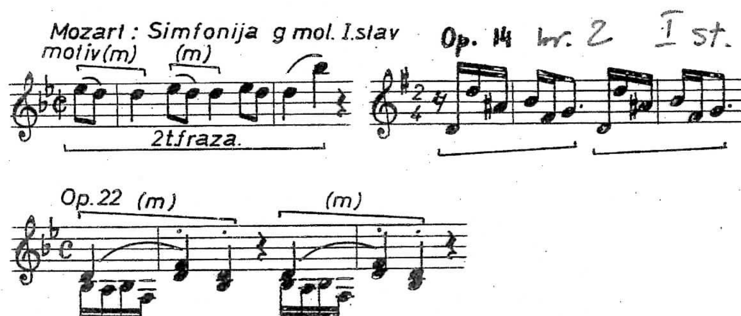


Ali dvotaktna fraza nije nipošto posljednji element formalne analize. Dvotaktna fraza složena je naime prečesto iz m o t i v a .

Što je u danom slučaju motiv, razabrat ćemo iz samog toka i razvoja kompozicije. Mnoge dvotaktne fraze djeluju tako jedinstveno i organično, da je u prvi mah teško zamisliti da su složene /ili, što je u suštini isto, da se daju rastaviti u

manje dijelove, motive/, a ipak, razvoj kompozicije razotkriva njihovu složenost na nedvouman način. U donjem primjeru slovima su označeni motivi glavne misli i karakteristična mjesta u motivičnoj izgradnji 1. stavka.

VI Simfonija „Pastoralna"
Tema
a. detto
b. detto
c. detto

U mnogim dvotaktnim frazama je motiv jasno uočljiv; on kao da živi unutar fraze svojim vlastitim životom.



Iz svega što je rečeno vidi se, da strogo pojmovno lučenje izmedju dvotaktne fraze i motiva nailazi na izvjesne poteškoće, pa kod pojedinih autora nailazimo na definiciju motiva, koja bi prema našem odredjenju odgovarala dvotaktnoj frazi. I omedjivanje motiva unutar fraze može biti predmetom diskusije. Sva ova pitanja medjutim nisu tek od teoretskog interesa, nego u od odlučujućeg značenja i u kompoziciji i u interpretaciji, jer su usko povezana s pitanjem f r a z i r a n j a .

Fraziranje odgovara interpunkciji u sintaksi jezika. U času kad jezik postaje instrumentom umjetničkog izraza, interpunkcija je od golemog stilističkog značenja. Pa kao što bi književni jezični izraz b e z interpunkcije mogao postati nerazumljiv, tako može i p r o m j e n a interpunkcije unutar iste rečenice ne samo promijeniti stilističku, izražajnu vrijednost rečenice, nego izmijeniti potpuno i njen smisao.
Od sličnog je značenja i od iste važnosti pitanje što ćemo unutar muzičke misli shvatiti kao frazu i motiv ili kraće rečeno: k a k o ćemo jednu muzičku misao frazirati. O poteškoćama svjedoče razlike u fraziranju u izdanjima istaknutih redaktora. Pokušaj Riemannov da fraziranje postavi na čvrste osnove, pokazao se kao odveć krut i dogmatičan, a da bi mogao biti opće prihvaćen.

Primjer: 14. invencija J.S. Bacha u raznim izdanjima.

Bach

	M.M.	
Czerny: Allegro tranquillo	104	mf
Bischoff: Allegro	116	p
Busoni: All° giusto (živahno sa čvrstim ritmom)		mf
Reger-Schmid-Lindner: Allegro commodo	76	mp
Jöde:		
Teichmüller: Allegro commodo	96	mf
Fischer: Con moto (odlučno)		mp

Polazeći od pretpostavke da su dvotaktna fraza i motiv unutar te fraze elementi izraza muzičke forme, postavlja se pitanje, što možemo s tim elementima učiniti izgradjujući muzičku formu.

Analiza djela pokazuje da dvotaktnu frazu /ili motiv unutar fraze/ možemo:

1. p o n o v i t i

a/ d o s l o v n o /vidi brojne primjere kod Schumanna, Scarlattija i Mozarta/.

Schuman (Dečji prizori) I IV

p a pp a

Cijela kompozicija rađena je na ovom principu.

Shema: a, a, b, b, c, c, a, a

Mozart

Scarlatti.

Scarlatti Scarlatti

b/ n a r a z n i m s t u p n j e v i m a ljestvice, sačuvavši vjerno ritmički oblik fraze. Ovo obično uslovljuje promjenu harmoničke osnove ponovljene fraze.

/vidi na pr. Beethoven, op. 14. II, 1 stavak, početak;
op. 2. III,1 " " ;
op. 1o6/Hammerkl.sonata/ 1.st., početak /ista harmonija/.

Schumann, op. 15.III i VI
Mozart /donji primjer/:

Mozart.

g(T) — S — T -

Mozart

f(T) — D — T —

2. v a r i r a t i

/vidi kod Mozarta, pa Griega, kod kojeg je ta tehnika naročito karakteristična za njegov stil/.

a) melodijski
b) ritmički

Mozart
m
mv
29. Mozart
Grieg (klav.koncert)
m
mv
Grieg
m
mv
32. Grieg

/Primjeri 29 i 32 doneseni su da prikažu samo ono što je rečeno o stilu; o njihovu obliku bit će još govora/.

3. na dvotaktnu frazu n a d o v e z a t i f r a - z u n o v o g s a d r ž a j a :

Mozart
nova fraza
Mozart g-mol simf. IV stv.
a
b

i 4. r a z r a d i t i frazu na osnovu vlastitih motiva /vidi već naveden primjer iz Pastoralne simfonije/. Ova je tehnika karakteristična za Beethovenov stil, a on ju je preuzeo od Haydna.

Primjeri: Beethoven: op. 2 br. 1, I stavak, tema, takt 1-8; op. 2 br. 3, I stavak, takt 1-8-12. Odredi u navedenim primjerima motive unutar dvotaktne fraze /takt 1-2/ i njihovu ulogu u izgradnji muzičke misli.

Samim ponavljanjem dvotaktne fraze /slučaj 1 a i 1 b i slučaj 2/ dobivamo d v o s t r u k u f r a z u.

Vidi već navedene primjere 2o-25, 26-27, 28, 3o, 31, kao i primjere navedene pod 1 /ponavljanje/ i 2 /variranje/.

Muzičku misao, koja na drugi način, na pr. na način 3 ili 4 ispunjava četiri takta, tako da ta misao predstavlja neku cjelinu, nazvat ćemo m a l o m r e č e n i c o m.
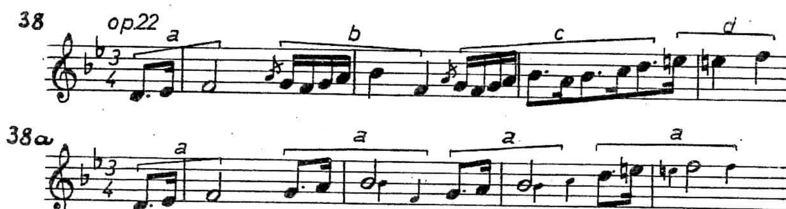
Načelno postavljati razliku izmedju dvostruke fraze /2 x 2 takta/ i male rečenice /4 više ili manje suvisla takta/ nema mnogo smisla. Stoga ćemo m a l o m r e č e n i c o m nazvati četiri suvisla takta muzike ili naprosto muzičku misao koja ispunjava četiri takta.

Zanimljivo je promatrati poredjaj i medjusobnu ovisnost motiva unutar male rečenice:

Händel
a a a a

36
a b a b
b-obrnut i varir.

37
Mozart
a b a b



U primjerima 36 i 37 motiv b = varirani i obrnuti motiv a. U primjeru 38 razvila se cijela rečenica iz "stanice" /D'Indy/ a /vidi 38 a/.

Ponavljanjem male rečenice ne dobivamo još oblik višeg reda. Takovu tvorbu nazvat ćemo d v o s t r u k o m m a l o m r e č e n i c o m .

Primjeri: "Hej Slaveni"; Beethoven: op. 14 broj 1, I stavak, druga tema, H-dur, takt 22-3o; Schumann: op. 15, III i VIII.

Ako medjutim dvije rečenice složimo tako da se prva prema drugoj odnosi kao pitanje i odgovor, a to ćemo postići time što ćemo obje rečenice staviti u neku harmonijsku oprečnost, onda govorimo o p e r i o d i . Tu oprečnost postižemo razlikovanjem kadenci. P e r i o d a je prema tome složena od dviju po sadržaju istih ili sličnih rečenica s različitim kadencama /završecima/.

Time ulazi nov i neobično važan moment - h a r m o n i j s k i f a k t o r - koji, uz već prije navedena 4 principa gradnje muzičke forme, čini temelj muzičke arhitektonike.

Pregled kadenca:

1. autentična kadenca /V-I ili D-T/

   a/ savršena /V-I u oktavnom položaju/

   b/ nesavršena /V-I u tercnom ili kvintnom položaju ili I kao 6-akord/.

2. polovična kadenca /I-V ili T-D, IV-V ili S-D/

   a/ savršena

   b/ nesavršena

Kadence pod 1 a) označivat ćemo T savršena kadenca
" " 1 b) " " T' nesavršena kadenca
" " 2 a) i 2 b) " D polovična kad. (savr. i nesa

Modulaciju u tonalitet dominante označit ćemo -D.
" " " paralelnog dur-prijemeta označit ćemo -Tp.

Grafički prikaz periode u duru:

1. ------------------ I ------------------I
V T 4 takta T, V T 4 takta T

Primjeri: Runjanin: Lijepa naša;
Beethoven: op. 14, br. 2 III stavak; op. 27, br. 2 II st., trio (T´6);

2. ------------------I------------------I
I – V dom D V – I ton T

Primjeri: Mozart: A-dur sonata (klavir)
Beethoven: Himna radosti - finale IX simf.
Kl.sonate op. 2, br. 1 II; Op. 2, br.2 II;
op. 2, br. 3 II. 4 + 6 t.; op. 7, IV - op. lo, br. 1 II - i
// III/2 tema, Es, 4-8 /proširenje./.

op. 10, br. 3 III i // III trio; op. 22, IV. 8+lo t;

op. 26, I i II 1.reč. u D, 2. reč. u T. - op. 27, br. 2 II
/isti slučaj kao prije/.

3. ------------------I------------------I
T´ -D

Primjeri: Beethoven: op. 2, br. 1, III trio; op. 28, II, srednji dio, D-dur.

4. ------------------I------------------I
D -D

Primjeri: Beethoven: op. 2, br. 2, IV; op. 2, br. 3, III;
op. 7, III 8+16 t, /proširenja 2. dijela - kojim sredstvima ?/; op. lo, br. 2, II, srednji dio, Des, 16+16 t.; op. 14,br. 2.II.

5. ----------------I----------------I
-D T

Primjeri: Beethoven: op. 2, br. 2, III; op. 2, br. 3, IV. srednji dio, F-dur; op. lo, br. 1, III; op. lo, br. 3, IV, proširenje 2. dijela /kojim sredstvom?/; op. 13, III, t. 44-51; op. 22, III /vrlo lijepa korespondencija obiju rečenica!/; op. 27, br. 1, Finale.

Grafički prikaz periode u molu:

1. ----------------I----------------I
D T

Primjeri: Beethoven: op. 14, br. 1. II; Mozart: Simf. g-mol/K.V. 55o/, Finale /-D:T/; Schumann: op. 68, br. 6 /Siroče/, br. 8 /Divlji jahač/, br. 9 /Narodna/, br. 16 /Prvi gubitak/ i br. 23 /Jahač/.

2. ----------------I----------------I
D -D

Primjeri: Beethoven: op. 2, br. 2, III, trio; op. 2, br. 3, III, trio; op. 22, III, trio; op. 28. II.

3. ----------------I----------------I
D Tp

Primjer: Beethoven: op. 26. III /marcia/

4. ----------------I----------------I
T' Tp

Primjer: Beethoven: VII simfonija /Allegretto/.

Napomena: U ovim primjerima potcrtane su radi preglednosti i t.zv. velike periode /konstrukcije od 8+8 taktova/ o kojima će još biti govora.

U primjerima kao što su Beethoven: op. 7, II, 1-8. takt; op. lo, br. 2, II, 1-8. takt; op. lo, br. 3, II, 1-9. takt /proširenje prednje rečenice, -S/!/:T; op. 47 Kreutzerova sonata, Andante, 1-8. takt i sl. perioda prelazi u konstrukciju višeg reda - v e l i k u rečenicu, koja, za razliku od male rečenice, obuhvata 8 taktova, unutar kojih mogu biti provedena skraćenja i proširenja kao što je to bio slučaj i u gore navedenim primjerima perioda.

Primjeri velikih rečenica: Beethoven: op. 13, 1. tema i II stavak, 1-8. takt; op. 14, br. 1, III stavak, 1-8. takt; V simf., Andante; I simf. Andante, 1-7/!/ takt; op. 31, br. 3, I, 1-8. takt; op. 2, br. 1, IV, 1-lo. t. srednjeg dijela, As-dur.

Kao što se iz ovih primjera vidi, i u konstrukciji velikih rečenica često razabiremo kako su nastale na osnovu 4:4 takta, ali medju tim rečenicama nije toliko naglašena ni ritmička ni harmonička korespodencija, a upravo to razlikuje u biti vel. rečenicu od male periode. Može se općenito reći, da je velika rečenica to savršenija što je više uspjela da prevlada periodičnost. Upozoravamo ovom prilikom na melodičke lukove dalekih raspona u djelima J.S. Bacha, na pr. u početku A-dur sonate za violinu solo. Jedna od bitnih stilskih razlika izmedju muzike baroka i klasike jest upravo u tome što klasična muzika naglašava princip oprečnosti /počev od periodičnosti pa do dualističkog načela sonatne forme/, a barok ga potiskuje, prikriva, naglašavajući i visoko ističući princip jedinstvenosti, unutar kojeg razvija do tada neslućeno bogastvo ritmičkog života.

Kao što su dvije male rečenice mogle razlikovanjem svojih kadenca preći u periodu, tako mogu i dvije velike rečenice istog ili sličnog sadržaja postati periodom. U tom slučaju govorimo o v e l i k o j p e r i o d i /vidi primjere ranije/.

Razvojni prikaz dosadašnjih konstrukcija izgleda ovako: motiv - dvotaktna fraza - mala rečenica - dvostruka mala rečenica - mala perioda - velika rečenica - dvostruka velika rečenica - velika perioda.

1. mala perioda

M A L A D V O D J E L N A P J E S M A

A A | B A → 2 male reč.

Analiziraj slijedeće odlomke iz Beethovenovih sonata:

Sonata br. 1, Adagio, 1-16. takt;
" br. 2, Largo appassionate, 1-18. 1/2 takt; Rondo 1-16. takt;
" br. 4, Rondo 1-16, takta; Largo con gran espressione /?/;
" br.10, Andante 1-16. t. + 4 takta dodatak;
" br.11, Menuetto, m i n o r e , 1-16. t. /primjer za mol/;
" br.15, Andante /proučiti proširenja/;
" br.15, Andante, d r u g i d i o u D-duru.

V E L I K A D V O D J E L N A P J E S M A

A A | B A
8 8 8 8

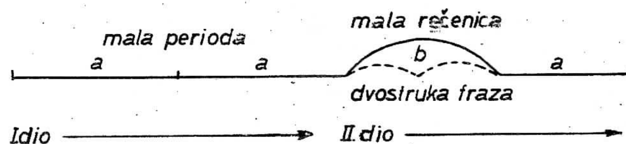
Sonata br. 3, Allegro assai, 102-134. takt;
" br. 12, Andante con var. /cijeli; proširenje od 2 takta u srednjem dijelu/;
" br. 1, Prestissimo, srednji dio u As-duru, 10+ 10, 8+8 takta.

MALA DVODJELNA PJESMA SLOŽENA JE OD DVA DIJELA

Prvi dio je m a l a p e r i o d a /4+4 takta/ a drugi se redovno sastoji od dviju malih rečenica. Prva rečenica donosi obično novu gradju /nov sadržaj/, dok se druga ili podudara s drugim dijelom periode - to će biti onda, ako je perioda završila savršenom autentičnom kadencom - ili njemu sliči. Ako slovom

a označimo malu rečenicu, kojom započinje mala dvodjelna pjesma, onda bismo oblik male dvodjelne pjesme mogli prikazati ovako: a a b a. Dio b može biti i dvostruka fraza /y+y/.

Grafička slika male dvodjelne pjesme:



Osim već navedenih primjera vidi i br. 39 /Beethoven: IX simf./i br. 4o /Mozart: Finale g-mol simf./. Analiziraj i Runjaninovu "Lijepu našu" i Temu za varijacije poznate Mozartove klavirske sonate u A-duru /K.V. 331/.

39 I dio m.perioda
a T D T a T
II dio. b D D T a T

40 Mozart I dio
a D
II dio b y y a

Kao primjer u molu neka posluži Allegretto Beethovenove VII simf. Velika dvodjelna pjesma razlikuje se od male samo dvostrukim brojem taktova.

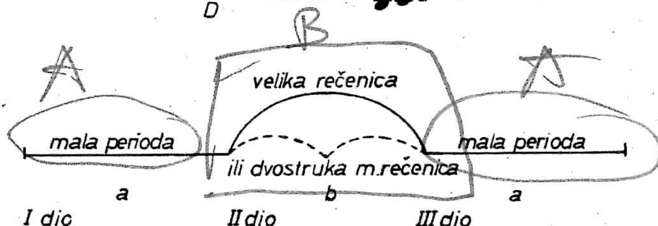
Perioda svršava ili autentičnom kadencom ili vrlo često modulira u tonalitet dominante. Ako je pjesma u molu /vidi primjer u Beethovenovoj sonati broj 11/, perioda modulira ili u tonalitet dominante /na pr. g-mol - d-mol/, ili u tonalitet paralelnog dur prijemeta /na pr. g-mol - D-dur/ ili kadencira autentično.

Prva rečenica drugog dijela /b/ stoji ili u dominanti ili u tonalitetu dominante ili u paralelnom duru /kada ?/. Ova rečenica /b/ stvara napetost i priprema nastup već poznatog /drugog/ dijela periode /a/.

Kod romantičara /Schumanna/ dio /b/ gradjen je ponajčešće iz motiva a, čime se postizava veća jedinstvenost /vidi brojne primjere u "Albumu za mladež". R. Schumanna/.

M A L A   T R O D J E L N A   P J E S M A

Analiziraj slijedeće odlomke iz Beethovenovih sonata:
Sonata broj 16, Rondo:



Sonata br. 10, Scherzo; treći dio skraćen, 6 t. mjesto 8 t.;

Sonata br. 11, Menuetto: dodatak od 6 t.;

Sonata br. 2, Scherzo; proširenja u srednjem dijelu opravdavaju se time što su ona anticipacija motiva na kojima je izgradjen trio; slijedi dodatak od 4 takta /kadenca I-IV-V-I/;

Sonata br. 2, Trio; primjer u molu. Odredi kadence iharmonički plan !

Sonata br. 3, Trio; primjer u molu. A n a l i z a : I dio /a/ jest perioda, a sastoji se od a+a' /x+x:/ Na kraju x jest pol. kadenca /sekund-akord dominante/,

m. trodj: pjesma a b a 8 8 8 Trio u menuetu ili scherzu
Vel. trodj: -"- 16 16 16 - pol. stavci bečka klasika

na kraju X'provedena je modulacija u tonalitet dominante /a-mol -- e-mol/. II dio /b/ jest dvostruka mala rečenica /4+4/, koja započinje u tonalitetu paralele /C-dur/ i preko II st. C-dura, kojemu je dat smisao SD osnovnog tonaliteta /a-mola/, modulira natrag u a-mol, u kojemu počinje treći dio. On je u stvari ponavljanje prvoga dijela i razlikuje se samo po tome što završava autentičnom kadencom. Ono što sada slijedi jest ponavljanje II i skraćenog III dijela. Ovaj dio prelazi okvir sheme male trodjelne pjesme, a u ovom slučaju čini nužan i logičan prijelaz na Scherzo koji je u C-duru.

Mala trodjelna pjesma sastoji se od tri dijela. Ako slovima označimo te dijelove, dobit ćemo ovu sliku:
a b a. Sva tri dijela jednakog su trajanja /imaju jednak broj taktova/. Dio a obično je perioda, dok je b ili dvostruka mala rečenica /kao u navedenom primjeru broj 41 iz Beethovenove sonate broj 16/ ili velika rečenica ili /rjedje/ velika perioda /zašto?/.

Dio b je gradjen ili na osnovi novih motiva, ili na motivima iz a . U prvom se slučaju postiže kontrastno djelovanje, dok je u drugom naglašeno više jedinstvo kompozicije. Ono što je rečeno o kadencama o dvodjelnoj pjesmi vrijedi i ovdje, kao za dur tako i za mol. Lijepih primjera malih trodjelnih pjesama imade u "Albumu za mladež" R.Schumanna. Potraži ih i analiziraj ! U jednoj od tih kompozicija nalazimo jedno od možda najednostavnijih rješenja: dio b naprosto je a prenešen u tonalitet dominante /"Pjesmica"/. U drugoj /"Narodna pjesmica"/ naglašen je kontrakst a : b ne samo različitom motivičkom gradjom, nego i razlikom u tempu. Ovo suprostavljanje različitih tempa unutar jedne male forme, u našem slučaju opreka izmedju "elegičnog" i "veselog", romantična je crta, te ima svoju paralelu i u romantičnoj književnosti u t.zv. romantičnoj ironiji /v.H. Heine-a/. Ova kratka i slučajna primjedba osvjetljuje misao, koja dakako prelazi okvir ovog kratkog nacrta homofonih muzičkih oblika, da

je pitanje o b l i k a nerazdružno povezano s pitanjem s t i l a jedne epohe, a da stil, kao objektivni /ostvareni/ izraz konkretnih umjetničkih težnji, niče iz socijalno-kulturnih pretpostavki jedne odredjene historijske situacije. Umjetnički su oblici, pa i muzički oblici, prema tome r e l a t i v n o g značenja, ako na njih gledamo iz perspektive općeg povjesnog razvoja, ali su n o r m a t i v n i unutar jedne epohe /ili jednog odredjenog stila/. Muzički oblici, koje ovdje opisujemo, nisu ni vječni ni nepromjenljivi, i oni, u krajnjoj liniji, imaju za nas, čak i za jednu epohu, samo karakter općih nacrta za snalaženje u bogatoj raznolikosti pojedinačnih umjetničkih ostvarenja. Oni su poput planova koji nam olakšavaju da se u jednom gradu ili kraju snadjemo. Bilo bi stoga ispravnije govoriti na pr. o t i p u dvodjelne pjesme, jer bismo time istakli da se tu radi samo o n a j o p ć e n i t i j i m značajkama.

Kako i muzički oblici imaju svoj razvojni tok /govorimo na pr. o razvoju sonatne forme/, to bi i prikaz muzičkih oblika ne samo mogao nego i morao poći za tim da taj razvojni tok razloži. Takav bi nas metodički postupak, nema sumnje, uveo u suštinu problema. U predavanjima, na osnovi kojih je izradjen ovaj kratki opis najosnovnijih muzičkih oblika t.zv. klasičnog /poslijebaroknog/ razdoblja, taj je razvojni moment bio naglašavan. Ovdje, medjutim, ograničili smo se radi kratkoće i bolje preglednosti na prikaz i opis samo najtipičnijih oblika. Analiza se ne bi smjela zadovoljiti samo time što će na pr. za menuet iz Beethovenove sonate op. 31, br. 2. ustanoviti: taj menuet sam za sebe /dakle bez tria/predstavlja dvodj. pjesmu, nego će udubljujući se u konstrukciju i plan kompozicije, uočivši naročito odstupanja /proširenja, skraćenja, ponavljanja i slično/, ići za tim da izoštri smisao za proporcionalnost, da razvije ukus i da produbi estetski doživljaj. Krajnja svrha analize jest, naročito za učenike kojima su ova predavanja bila namijenjena, n a u č i t i s l u š a t i .

A B A
16 16 16

V E L I K A   T R O D J E L N A   P J E S M A

Analiziraj Allegretto iz Beethovenove sonate br. 9, op. 14, br. 1:

I dio /a/ jest velika perioda /2+8 taktova/. Odredi kadence !

II dio /b/ sastoji se od dviju velikih rečenica. Kakav je njihov medjusobni odnos? Usporedi tonalni odnos izmedju a i b i dovedi ga u vezu s tonalnim odnosom izmedju Allegretta /u stvari Scherzo/ i Maggiore /u stvari Trio/. Što uvjetuje kadence ovih dviju jednakih rečenica? Bismo li mogli dio b shvatiti kao veliku periodu, ili je pred nama dvostruka velika rečenica? Obrazložiti !

2

III dio /a/ proširen je na 11 taktova. Pokaži i obrazloži! Koju ulogu u tom proširenju ima SD? /Učvršćuje tonalitet završne kadence/. Trećem je dijelu dodano 10 taktova. Oni čine završetak cijele kompozicije, a u isti mah pojačavaju kontrasno djelovanje kod nastupa maggiora /E-dur prema C-duru/. Kontrast e-mol: C-dur mnogo je slabiji, tim više što je već oslabljen prije, prilikom nastupa b .

Mozart C-dur sonata KV330 II st

Velika trodjelna pjesma razlikuje se od male trodjelne pjesme samo dvostrukim brojem taktova.

Veoma su česta proširenja unutar opisane trodjelne sheme a b a . Prouči naročito pažljivo proširenja u III stavku Beethovenove sonate broj 4, op. 7.

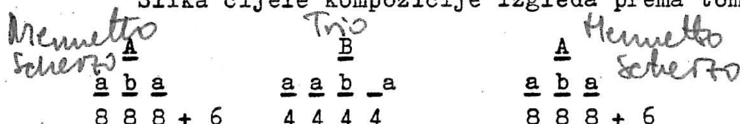
S L O Ž E N A   T R O D J E L N A   P J E S M A

Taj oblik susrećemo obično u klasičnom menuettu i scherzu /koji se iz menuetta razvio/ s triom. Stoga ćemo najprije analizirati menuett Beethovenove sonate broj 11, op. 22.

Ova se kompozicija sastoji od tri dijela, koji su već

na prvi pogled uočljivi: Menuetto - Minore - Menuetto D.C.senza replica. Ove ćemo dijelove označiti velikim slovima A B-A. Dio A već smo analizirali i ustanovili da je pred nama mala trodjelna pjesma s dodatkom od 6 t. Dio B počinje malom periodom /2x4 t./, koja na kraju modulira u tonalitet dominante, što je kod perioda u molu česta pojava. Nakon toga slijedi mala rečenica izgradjena na osnovnom motivu prethodne periode i to na ovoj harmoničkoj osnovi: c-mol/SD od osn. tonaliteta g-mola /IV-V-1; g-mol: IV-V-1. Zapravo je to dvostruka fraza 2 x 2 takta/. Na to se nadovezuje mala rečenica koja se jedino po kadenci razlikuje od rečenica od kojih je složena početna perioda. Pred nama je dakle m a l a d v o d j e l n a pjesma: a a b a /4 + 4, 4 + 4 t./. Nakon toga slijedi ponavljanje prvog dijela A.

Slika cijele kompozicije izgleda prema tome ovako:



Što je prema tome složena trodjelna pjesma? Kao što joj samo ime kaže, ona je složena od pjesama po shemi A B A. U obzir dolaze do sada sve opisane vrste pjesama /dvodjelne i trodjelne, male i velike/.

Najznačajniju primjenu nalazi oblik složene trodjelne pjesme u s c h e r z u .

Analiziraj scherza Beethovenovih klavirskih sonata broj 2, 3, 12, 14 i 15. Zatim slijedeće stavke Beethovenovih klav. sonata: II stavak sonata br. 1 i 4; II stavak sonate br. 6 i 9, te scherza Beethovenovih simfonija.

Tipične značajke scherza bile bi ove:

Dio A razvija se obično dosljedno iz jednog kratkog, ritmički pregnantnog i za razvoj podesnog motiva. Na osnovu tog motiva izgradjena je perioda /ili rečenica/ koju smo u gornjoj shemi označili s a. Sa b počinje neke vrsti razvoja osnovnog scherznog motiva i to obično na bazi harmonične sekvence. Prije ponovnog nastupa a dolazi u kompoziciji do neke vrsti zastoja, ponavljanjem motiva, zadržavanjem iste harmonije, pa čak i uvodjenjem

pauze. Time kompozitor nagoviješta a u isti mah i odgadja ponovni nastup a. Psihološki učinak takovog postupka jest napetost. Drugi nastup a obično je nešto preinačen, a čest je i dodatak. Slijedi trio mirniji u svom osnovnom ugodjaju, sagradjen na novom /ili izvedenom/ motivičkom materijalu. U svemu je naglašena opreka prema prethodnom dijelu A. Trio simfoničkog scherza potcrtava taj kontrast i u instrumentaciji. Forma je obično takodjer trodjelna. Prvom dijelu A, koji se sada /obično doslovno, ali bez repeticija/ ponavlja, dodan je često završetak. U simfonijama imamo i ovaj poredak: A B A B A, a kod romantičara i ovaj: A B A C A. Dio C je drugi trio. Kontrast izmedju scherza i tria ostvaren je obično još i razlikom u tonalitetu.

Oblik složene trodjelne pjesme nalazimo i u polaganim stavcima. Kao primjer navodimo Andante Beethovenove sonate broj 15, op. 28. Analiza: dio A je mala dvodjelna pjesma tipa a a b a.

b je sav u sferi dominantne harmonije, a razvijen je iz dvostruke fraze ponavljanjem motiva od 4 na 8 faktora. a, koji sada slijedi, proširen je od 4 na 6 taktova. Stavak je u d-molu. Oba se dijela dvodjelne pjesme ponavljaju.

Dio B je takodjer mala dvodjelna pjesma pravilne gradje u D-duru.

Dio A je preinačen primjenom tehnike variranja kod ponavljanja 1. i 2. dijela dvodjelne pjesme. Cijeloj je kompoziciji dodana coda /završetak/ na motivima dijelova A i B.

Kompozitori romantike naročito su voljeli da se u svojim instrumentalnim kompozicijama manjeg opsega posluže formalnim okvirom pjesme. Tim kompozicijama dali su poetične naslove /Nocturno, Romanza, Elegija, Balada i sl./, ili su u naslovu /poput clavecinista/ pokušali označiti "sadržaj" kompozicije, ili su, konačno - što je možda bilo najispravnije, - ovakove kompozicije nazvali naprosto "Pjesma bez riječi" kao što je to prvi činio Mendelssohn. Prvenstveno su to kompozicije za klavir. Slavenska pijanistička literatura prebogata je djelima te vrste, a posebno mjesto u njoj zauzimaju stilizirani i idealizirani

narodni plesovi koji se po svome obliku takodjer kreću u okviru pjesme.

R O N D O

Analiziraj Adagio cantabile iz Beethovenove Sonate pathetique. Kompozicija počinje velikom rečenicom u kojoj se još jasno osjeća dispozicija male periode /vidi pol. kadencu u 4. taktu/. Ova se rečenica doslovno ponavlja za oktavu više. Završeci su autentični. Nakon kratke cezure /pauze/ javlja se nova misao koja obasiže taktove 17-28. Ishodište ove epizode jest f-mol, a njen bliži cilj Es-dur, kojega dostiže u 23. taktu. Es-dur sada dominira kroz 6 taktova i tek u posljednjoj 1/16-ini u 28. taktu poprima funkciju dominantne harmonije /es-g-be-des/ i neposredno uvodi u rečenicu koju smo na početku kompozicije čuli. Taktovi 29-36. potpuno su jednaki taktovima 1-8. Radi se, dakle, o doslovnoj reprizi. Ovo se mjesto razlikuje od početka samo u tome, što se kompozitor sada zadovoljava jednokratnim donošenjem početne /kako ćemo se na kraju kompozicije uvjeriti, glavne!/ misli. U 37. taktu javlja se druga epizodna misao s uzmahom u prethodnom taktu. Ona se razlikuje i od prve epizode a i od glavne misli i po motivičkom materijalu i po tonalitetu. Počinje u as-molu i nakon smionih i nadasve zanimljivih harmoničkih slijedova priprema posredstvom iste dominantne harmonije /As : V^7/ treći nastup glavne misli:

a) modulacie u 2. epizodi b)

41 42 43 44 47 48 49 50 51

Glavna se misao sada javlja u obliku dvostruke velike rečenice kao i u početku. Razlika je samo u tome što se u njenoj pratnji prosledjuje ubrzani ritmički puls prethodne epizode. Zad njih 8 taktova nadovezuju na motive druge epizode i daju cijeloj kompoziciji skladan završetak.

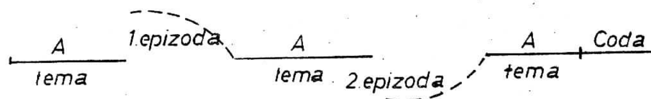
Formalni plan ove kompozicije izgledao bi prema tome ovako:

Glavna misao: A

Sporedna /epizodna/ misao: e^1 i e^2

A e^1 A e^2 A završetak /coda ili codetta/

Graficki prikaz ronda s jednom temom



Bitna značajka r o n d a sastoji se u v i š e k r a t n o m ponavljanju jedne glavne misli. Ovu glavnu misao obično nazivamo t e m o m . Oblik, kojega smo upravo upoznali analizirajući Adagio Sonate pathetique, nazvat ćemo R o n d o s j e d n o m t e m o m .

Opće značajke: T e m a /glavna misao/ ima odredjenu formu, ponajčešće oblik pjesme /na pr. male dvodjelne pjesme/, ali može biti i rečenica, pa i perioda. Bitno je, kao što je već istaknuto, da se tema više puta ponavlja /najmanje tri puta/. Pri tome se ona može varirati, da se izbjegne jednoličnost, ali se redovito ne dira u njen tonalitet /alternacija istoimenog dur i mola moguća je/. Pojedini nastupi teme prekidani su epizodama /medjustavcima, medjuigrama/, koje se po svojim motivima ili oslanjaju na motivičku gradju teme - to su naročito činili francuski clavecinisti - ili su izgradjeni na osnovu novih motiva. I u jednom i u drugom slučaju epizode ne poprimaju karakter samostalnih oblika

ili zaokruženih cjelina, nemaju dakle, ni oblik periode ni bilo koji oblik pjesme. Po završetku teme epizoda počinje obično u nekom novom, ali srodnom tonalitetu, da bi pri svome završetku modulacijom pripremila ponovni nastup teme. Početak epizode nije vezan uz temu, pa je često od nje rastavljen i pauzom. Završetak epizode, nasuprot, povezan je tijesno s nastupom teme. Epizode su kod ove vrste ronda /kod ronda s 1 temom/ obično različite. Cijela ova forma završava obično codom ili codettom.

Analiziraj još i Largo appassionato Beethovenove sonate op. 2, br. 2. Tema je proširena mala dvodjelna pjesma /takt 1-19/. U 19. taktu počinje epizoda u h-molu s novim motivičkim materijalom. U 32. taktu epizoda prelazi u drugi nastup teme. Istraži u pojedinostima razlike izmedju 1. i 2. nastupa teme ! U 5o. taktu nastupa /po završetku drugog nastupa teme/ coda, u koju je ugradjena i modificirana druga repriza teme /vidi taktove 58. i 68./. Posljednjih 6 taktova shvatit ćemo kao završetak code.

U času kada epizodna misao, bilo radi svog oblika bilo radi posebnog karaktera, poprimi značajke koje je izdižu na višu razinu, ona može da postane drugom temom.
U tom slučaju govorimo o r o n d u s d v i j e t e m e. Dakako, da će i tu dominirati prva tema nad drugom, već i po tome što će se više puta javljati nego druga tema. A osim toga kompozitori nikada neće drugoj temi dati onaj konkretni formalni okvir koji odlikuje prvu temu.

Formalni plan ronda s dvije teme: A B A B A CODA
Izmedju A i B i ovdje se nalaze prijelazi i epizode.

Primjer: Adagio Beethovenove sonate op. 2, br. 3.

Analiza: Tema je proširena perioda od lo taktova. U 11. taktu kadencira tema i ujedno počinje 2. tema u istoimenom molu. U 43. taktu javlja se opet prva tema doslovno. Nakon umetnuta 2. t. ff slijedi drugi nastup druge teme u znatno skraćenom obliku. Ovdje se jasno osjeća njen podredjeni karakter, na tome je mjestu uistinu epizoda. U 67. t. treći nastup prve teme, variran i proširen.

Coda: posljednja 6 takta.

Konačno imamo još i ovaj oblik: A B A C A B A CODA. Nazvat ćemo ga r o n d o s t r i t e m e . I ovdje, to treba naročito podvući, imamo ipak j e d n u glavnu misao, a to je p r v a t e m a .

Primjer: Rondo Beethovenove sonate op. 14, broj 1.
Analiza: A /glavna misao, prva tema/ je velika rečenica. Ona se ponavlja, prelazi u medjustavak i modulira u tonalitet dominante. U 21. taktu javlja se druga tema u H-duru. Njen je oblik dvostruka mala rečenica /2 x 4 t./ Drugi nastup A dolazi gotovo neposredno po završetku druge teme /B/. Repriza A je doslovna. Ponavlja se u molu, prosljedjuje u medjustavak, koji modulira u tonalitet treće teme /C/, koja počinje u G-duru. Ona u hijerarhiji tema stoji na najnižoj stepenici. A se sada javlja još u dva navrata. Drugi puta /4. nastup teme/ u vrlo izmijenjenom obliku /sinkope u desnoj ruci/. Ovo je u stvari već coda. B se javlja u 34. taktu od kraja. Njen je karakter na tome mjestu još manje samostalan nego prilikom njenog prvog nastupa. Druga teme /B/ stoji ovdje u svom prvom dijelu u tonalitetu SD.

Neki teoretičari označuju sve tri opisane vrste ronda nazivom: rondo nižega reda, pa onda razlikuju rondo prve, druge i treće vrsti. Radi kratkoće označavanja i mi ćemo se poslužiti tim oznakama, a simboli će biti R_1, R_2, i R_3.

S O N A T A

Sonata je u svom klasičnom obliku kompozicija od više stavaka; obično se 3 do 4 stavka izmjenjuju po načelu kontrasta, od kojih je bar jedan stavak gradjen u t.zv. sonatnom obliku. Obično je to 1. stavak, ma da treba već ovdje naglasiti, da taj sonatni oblik nije nipošto svojstven samo 1. stavku. Najobičniji slijed stavaka jest ovaj: allegro-adagio-scherzo-allegro.

Sonata predstavlja najrazvijeniju, a u njenom današnjem obliku i najmladju mužičku formu, ma da se samo ime javlja već u počecima razvoja instrumentalnih oblika. Imenom sonate označivala se naprosto instrumentalna kompozicija za razliku od kantate. Izraz "najrazvijeniji" ima se shvatiti relativno, dakle: najrazvijeniji oblik medju oblicima klasične stilske epohe, onako kao što bismo fugu označili kao najrazvijeniji oblik muzičkog baroka.

S o n a t n i o b l i k ima tri dijela: e k s p o z i c i j u , p r o v e d b u /razradba ili razvoj/ i r e p r i z u . Trihotomija, tako tipična za klasični stil, očituje se dakle i ovdje.
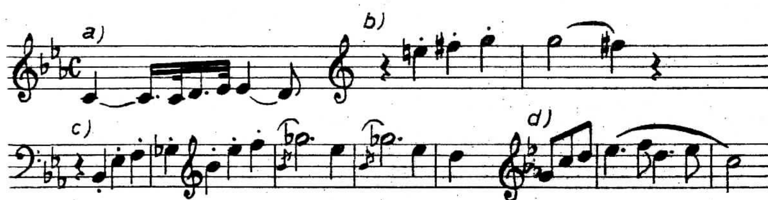
E k s p o z i c i j a iznosi gradju, koja će poslužiti u oblikovanju cijele forme. Ta je gradja usredotočena u d v i j e glavne misli, u p r v o j i d r u g o j temi. Ove se dvije teme ne razlikuju samo po muzičkoj gradji, nego su i u pogledu tonaliteta u opreci. Dok je prva tema nosilac glavnog tonaliteta, druga je obično u tonalitetu dominante, ako je sonata u duru. Ako je sonata u molu, druga će tema biti normalno u tonalitetu dur-paralele. U Beethovenovoj sonati op. 14, br. 2. prva je tema /1-8. takt/ u G-duru, a druga /njen je početak u 26. taktu/ stoji u D-duru. U sonati op. lo, br. 1, prva je tema u c-molu, a druga /početak u 56. taktu/ u Es-duru.

Prva je t e m a obično sažetija od druge, u njoj prevladava ritmički momenat. Odlikuje se karakterističnim motivima. Ona je rijetko periodički gradjena, a nikada u obliku pjesme, kao što je to slučaj kod teme ronda. Što se samog karaktera tiče, on je vrlo različit. Jedamput je pun neke unutarnje napetosti i dramatike. /Kao primjer neka posluže prve teme Beethovenovih sonata op. lo, br. 1 i Sonata pathetique, pa V i IX simfonija/. Drugi puta je karakter više epski /kao u sonatama op. 2, br. 3, i op. 7/, ili je čak smiren, gotovo idiličan /kao u sonati op. 28 i u Pastoralnoj simfoniji/.

Nasuprot ovim karakteristikama d r u g a je t e m a šira, u njoj dolazi do izražaja više melodijsko-lirski momenat.

Nerijetko se jasno naziru odsjeci, pa nas to ovlašćuje da govorimo o g r u p i druge teme.

U razvoju sonatne forme tonalna je opreka izmedju prve i druge teme prethodila muzičko-sadržajnoj diferenciji obiju tema. Tip Haydnove sonate iz ranijeg razdoblja njegova stvaranja u glavnom poznaje samo razlikovanje po tonalitetu. Tragova ima i kod Mozarta. /Vidi klav.-viol. sonata u B-duru/. Sonatna forma u svojoj klasičnoj formulaciji u zrelim djelima Haydna, Mozarta i naročito Beethovena jasno je dvotematska. Kod Beethovena se medjutim već vrlo rano /na pr. već u 1. klav. sonati u f-molu/ opaža težnja da se druga tema razvije iz prve. U navedenoj sonati druga se tema /takt 21. i dalje/ razvila iz obrata prve. Vidi takodjer i Appassionatu. U svim tim slučajevima očituju se utjecaj učitelja Haydna. Ova misao o organičnoj povezanosti prve i druge teme u krajnjoj je liniji samo odraz težnje da se cijela muzička forma shvati kao logičan i organičan rast, što će se očitovati u svima, pa i najsitnijim dijelovima kompozicije. Provodeći dosljedno ovu misao, već će Beethoven doći do t.zv. c i k l i č k e forme sonate koja se očituje u organičkoj povezanosti svih sonata. Divan primjer takovog oblikovanja imamo u Sonati pathetique.



Ova je misao bila veoma plodonosna u muzičkom stvaranju 19. stoljeća. Spomenuti ćemo samo nekoliko imena: Schumann, Liszt, nadasve Cesar Franck i njegova škola.

Prvu i drugu temu veže m e d j u s t a v a k . U njemu se provodi modulacija iz osnovnog tonaliteta, u tonalitet dominante. Ali to nije nipošto njegov jedini zadatak, jer se u njemu i po njemu odvija proces koji omogućuje logično i organsko uvodjenje druge teme. Lijepo se to vidi u 1. Beethovenovoj klav. sonati. Medjustavak počinje ovdje s uzmahom u 8. taktu. Prva fraza podudara se s prvom frazom teme, dakle s taktovima 1-2, ali ovdje u c-molu. U daljnja 4 takta ugradjen je karakterističan motiv /y/ prve fraze u harmoničku sekvencu, koja nas u 16. taktu dovodi u Es-dur, dakle u tonalitet dominanta dominante. Sada dolazi do harmoničkog zastoja. Nastup druge teme, uzmahom u 2o. taktu, daje u svojim tonovima /fes es des be g/ i onako ponešto labilnom Es-duru definitivni smisao dominantne harmonije Es^7. Sve ovo bilo bi nedovoljno, kada ne bismo istakli, da se počevši od 15. takta razvija postepeno melodička kontura druge teme. Njena tendenca padanja nagovještena je već i prije u taktovima 12-15. Pred nama se, dakle, odvija proces oblikovanja druge teme.
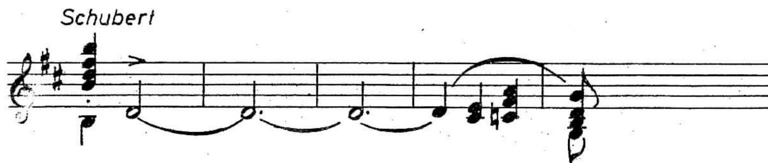
op.2 br.1

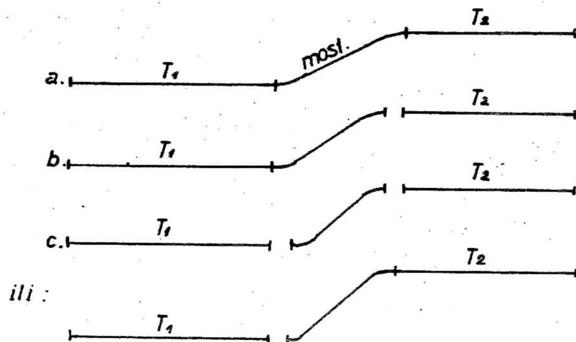
II tema

No nije to nipošto jedini način kako se može uspostaviti veza od prve ka drugoj temi. Pokušat ćemo dati još dva tipična rješenja. Ali prethodno ćemo prekrstiti medjustavak u izraz m o s t /D'Indy/, jer mislimo da je jasniji i da bolje označuje svoju finkciju.

Drugi tip mosta: Most je ovdje nastao razvojem /evolucijom/ prve teme koja u tom slučaju prelazi gotovo neprimjetno u modulaciju i kadencira u tonalitetu druge teme. Druga tema nastupa nakon pauze. Ovakav most čest je kod Mozarta. Vrlo originalnu varijantu ovog tipa imamo u Mozartovoj klav. sonati u a-molu, gdje C-duru druge teme prethodi c-mol.

Treći tip mosta: Most je više ili manje samostalan. /Vidi Beethoven: Op. 10, br. 1, takt 32-55 i op. 14, br. 2, takt 8-25/. U ovom slučaju most je obično odvojen od prve teme, a uvodi nastup 2 teme. Ovdje bismo mogli navesti i kratku modulaciju od 4 takta prije nastupa 2. teme u Schubertovoj"Nedovršenoj simfoniji". Skupina glavne teme kadencira u osnovnom tonalitetu, u h-molu. Zatim slijede svega 4 takta prijelaza u G-dur i nastup 2. teme.





Ekspozicija završava c o d e t t o m koja je gradjena ili na novom motivu ili nadovezuje na prethodnu motivičku gradju. Codetta stoji uvijek u tonalitetu druge teme, te ga učvršćuje. U izvjesnim slučajevima može da poprimi karakter treće, završne teme. Iza codette nalazi se gdjekada kratki "most", koji služi za prelaz u opetovanje ekspozicije ili zato da se poveže ekspozicija s provedbom. Na kraju ekspozicije stoji često samo konvencionalni znak ponavljanja koji se u interpretaciji sad uvažava, sad opet ne. To će ovisiti o proporcijama unutar sonatne forme, a i o stupnju povezanosti ekspozicije i provedbe.

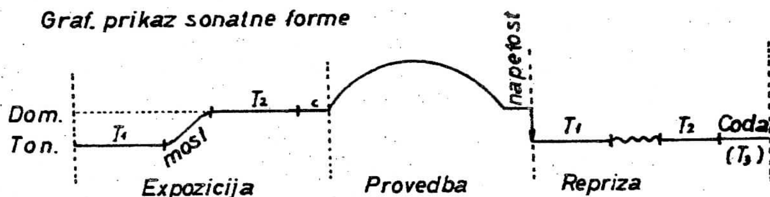
P r o v e d b a . U provedbi je kompozitorova stvaralačka mašta najslobodnija. U njoj se razradjuju motivi prve i druge teme /što je najčešći slučaj kod Beethovena/, ili se razradjuju motivi samo 1. ili samo 2. teme /ovo je rjedje/, a konačno mogu da posluže za gradnju provedbe i motivi mosta ili codette. Ukratko, sva gradnja koju smo upoznali u ekspoziciji može postati predmetom "diskusije" u provedbi. Ipak, pored sve slobode, provedba postavlja i neka ograničenja, prvenstveno u pogledu izbora tonaliteta. Na osnovu analize ne možemo postaviti pravilo kojim bi se odredilo u kojem će tonalitetu početi i u koje će tonalitete skrenuti provedba. Ali jedno je sigurno: izbjegavat će se tonaliteti koji su dominirali u

ekspoziciji, a to su: osnovni tonalitet i tonalitet dominante. Izbjegava se, dakle, tonalitet prve i druge teme, jer će se osnovni tonalitet vratiti u reprizi.

Dešava se, i to mnogo češće nego što je to starija teorija dopuštala, da se u provedbi pojavi nova tema. Kod Beethovena se to dešava, u koliko uopće uvodi novu temu, u toku provedbe. Poznat je slučaj provedbe Eroice /nova tema u e-molu javlja se u 131. taktu provedbe, nakon prvog uspona/. U njegovim klav. sonatama imamo takav slučaj u op. lo, br. 1. /Vidi nastup nove teme u 13. taktu provedbe!/. Ali nova tema može da se pojavi i u samom početku provedbe i da poprimi čak i oblik pjesme; to se ipak smatra iznimkom /Vidi IV stavak Beethovenove klav. sonate op. 2, br. 1./. Provedba počinje s velikom dvodjelnom pjesmom tipa a a b a /drugi njen dio b a se ponavlja/ u As-duru koja se u divnom kontrastu suprostavlja ekspoziciji; ova je sva u tamnim bojama /2.tema stoji u tonalitetu mol-dominante, dakle u c-molu kroz koju struji jedinstveni ritmički pokret prekinut samo u taktovima 4 1 /2-12/.

R e p r i z a je ponavljanje ekspozicije s jednom bitnom izmjenom: druga tema donesena je u tonalitetu prve teme, a to znači da se harmonijska napetost koja je vladala izmedju obiju tema u ekspoziciji sada napušta.

Sam nastup reprize pažljivo je pripremljen. Najčešće sredstvo jest pedalni ton /orgelpunkt/ na tonu dominante. Time se harmonijski priprema ponovni nastup glavne teme u osnovnom tonalitetu. Ali njen se nastup priprema i motivički. To naročito čini Beethoven. /Vidi prelaze u reprizi u njegovim klav. sonatama broj 1, 3, 9 i lo/. Mi ćemo ovu, bilo harmonijsku, bilo motivičku pripremu reprize nazvati n a p e t o š ć u. Posebna pažnja neka se posveti napetosti prije reprize u Beethovenovoj klav. sonati op. 28, D-dur.



Što je sonatna forma razvijenija, to se repriza kao cjelina više razlikuje od ekspozicije. Nemoguće je ovdje ulaziti u pojedinosti. Kod analize neka se ne samo uoče razlike, nego i potraže razlozi. Navodim samo nekoliko primjera, koji su naročito zanimljivi:

Beethoven: klav. sonata op. lo, br. 2, F-dur. Pseudo-repriza!

Op. 13: prouči prelaz od prve na drugu temu !

Nastup 2. teme u reprizi u SD! Analogiju imamo u Mozartovoj klav. sonati u C-duru, u kojoj 1. tema nastupa u reprizi u SD.

op. 14, br. 1, E-dur. Razlika u dinamici !

op. 31, br. 2, d-mol. Prvih 7 1/2 taktova ekspozicije proširuju se u reprizi na 16 taktova, ali pravu prvu temu, koja se u 21. t. ekspozicije ustalila i iskristalizirala, kao cio njen kasniji razvoj, Beethoven u reprizi ispušta. Razlog je očito u tome što je provedba bila sva u znaku prve teme. Iz sličnih razloga ispušta i Chopin u svojoj b-mol sonati u reprizi glavnu temu potpuno, te donosi samo reprizu 2 teme.

op. 57, Appassionata. Nastup glavne teme pedalnom tonu dominante !

Dešava se da se bilo prva bilo druga tema doslovno navodi u toku provedbe, kao što je to slučaj u Beethovenovim sonatama broj 3 /2o. t. provedbe, 4 takta teme u D-duru/, broj lo /35. t. provedbe, 4 takta teme u B-duru/.
U oba slučaja, dakako, ne može biti ni govora o nekoj reprizi.

I u jednom i u drugom slučaju navodjenje fragmentarne prve teme djeluje kao najavljivanje njegove prave i potpune reprize.

Gledamo li na sonatnu formu kao na cjelinu koja se logično razvija iz pretpostavaka koje su često date u jezgri glavne teme, bit će od važnosti ne samo promatrati, nego i doživjeti dinamičku krivulju /porast-vrhunac-opadanje/ cijele forme. Ovdje bi smo htjeli upozoriti samona to da kod jednih kompozitora dinamička i razvojna linija dostiže svoj vrhunac u provedbi, a kod drugih u ponovnom nastupu glavne teme.

Sonatni oblik završava većom ili manjom c o d o m koja nadovezuje na codettu reekspozicije. U razvijenijim oblicima coda može poprimiti ne samo razmjer nego i značenje samostalnog dijela, pa u tom slučaju ima gotovo karakter druge provedbe, vidi Beethoven op. 53 i 57.
Prouči code Beethovenovih simfonija ! /Napose codu Eroice/.

Analiziraj code Beethovenovih sonata op. 2, br. 3; op. 7; op. lo, br.3; op. 13; op. 14, br. 1 i 2.

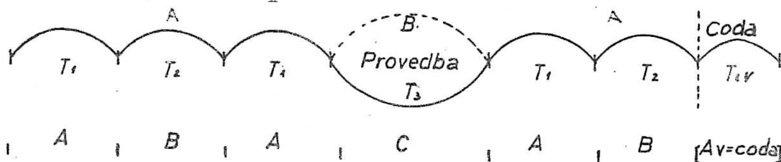
Analizi sonatnog oblika treba posvetiti najveću pažnju. Ne zadovoljavaj se time da odrediš samo glavne momente u planu sonatnog oblika, nego teži za tim da otkriješ unutarnju vezu izmedju pojedinih dijelova sonatnog oblika i da dokučiš /bar u skromnim razmjerima/ zakone oblikovanja ovog najrazvijenijeg muzičkog oblika.
Ako ovako pristupiš poslu, onda ćeš uvidjeti da oblik jednog umjetničkog djela nije gotov kalup koji se ispunjava sadržajem, nego da se s a d r ž a j u umjetničkom djelu očituje u njegovu o b l i k u .

Na kraju htjeli bi upozoriti još na jedno, a to je d i j a l e k t i č k i p r i n c i p sonatnog oblika.
Teza=Tema - Antiteza=Tema II. - Proces sintetiziranja=Provedba-Sinteza=Repriza: svodjenje prve i druge teme na zajedničku tonalnu razinu.

Možda jedinu analogiju sa sonatnom formom imamo u zakonima koji pokreću d r a m u . Pokušaj povući paralelu !

S O N A T N I   R O N D O

Ako analiziramo posljednje stavke nekih Beethovenovih klav. sonata /primjerice op. 2, br. 2 i 3; op. 26; op. 7; op. 13; op. 22 ili op. 28./, opazit ćemo u njihovu formalnom planu karakteristične momente i sonatnog oblika i oblika ronda.



Analiza finala iz op. 13.

Ovaj je stavak označen kao rondo. Počinje velikom rečenicom od 8 taktova, unutar koje se jasno razabire periodičnost /4 + 4 t./. Drugi dio rečenice se ponavlja i proširuje dodatkom od 6 t. Pri tome dolazi do elizije taktova 12 i 13. Ako slovima označimo dvotaktne fraze, onda bi grafička slika početnih 17 t. izgledala ovako:

t. 1 2 3 4 5 6 7 8 9 lo 11 12
12 13 14 15 16 17
v w x v x v y y z

Ovih 17 taktova označit ćemo Temom.I. U daljnja 2 x 4 takta provedena je modulacija u paralelni tonalitet, u Es-dur. U 25. taktu javlja se nova misao u Es-duru. Nakon pauze slijedi u 4 4. taktu mala perioda /2x4 t./ s autentičnom kadencom. Taktovi 51 i 52

podudaraju se s taktovima 37 i 38. U njima, kao i u nekoliko /koliko?/ slijedećih taktova dolazi do harmonijskog zastoja, koji je potpomognut i jednolikošću motivičke gradje. Sve ovo što smo do sada našli podudaralo bi se sa osnovnim planom ekspozicije sonatnog oblika, u kojoj bi druga tema sadržavala dvije jasno istaknute misli - početak prve bio bi u 25. taktu, a početak druge u 44. taktu. Taktovi 33-43 imaju prelazni, a taktovi 51-55 1/2 završni karakter koji je, medjutim, vrlo pokoleban daljnjim razvojem kompozicije. U 56. taktu dolazi naime do odlučnog skretanja prema osnovnom tonalitetu, dakle prema c-molu. U 58. taktu dolazi do dinamički vrlo naglašene dominantne harmonije G^7 - septima je najviši ton u cijelom dotadašnjem razvoju ovoga ronda, a dinamika je ff. U 61. taktu /uzmah/ dolazi do potpunog i doslovnog ponavljanja p r v e teme /taktovi 1-17/. Ovo se već ne podudara s formalnom dispozicijom sonatne ekspozicije u kojoj se - kako je poznato - na kraju učvršćuje tonalitet druge teme, a do reprize prve teme dolazi tek poslije provedbe. Ideja višekratnog ponavljanja jedne glavne misli /teme/ - ideja r o n d a - izmijenila je, dakle, sonatnu ekspoziciju!

Nakon ove konstatacije zanimat će nas daljnji razvoj kompozicije. U 78. taktu završila je autent. savršenom kadencom drugi puta Tema I. U istom taktu počinje uzmahom misao u As-duru, koja se formira kao mala perioda /2 x 4 t./ i koja - nema sumnje - ima svoj izvor u Temi I. Perioda u As-duru ponavlja se, a nakon kratkog prekida /takt 95-98/ javlja se i treći puta, a svaki puta obogaćena bilo ritmičkom bilo ritmičkom i kontrapunktičkom varijantom /dvostr.kpt./. Paralela od As-dura poprima funkciju SD od c-mola /takt 105/, nakon koje dolazi do duge napetosti na dominanti osnovnog tonaliteta /c-mol/ - u basu g kroz 14 taktova. Na potpuno isti način kao što je uvedena prva repriza Teme I uvedena je r e p r i z a /sada u smislu sonatne forme!/ cijele ekspozicije koja se, kao što smo to već vidjeli, sastojala od Teme I - Teme II /s dvije istaknute misli/ - Teme I. Pred nama je dakle t r e ć i dio: r e p r i z a. Prouči pažljivo razlike izmedju nje i ekspozicije ! Tema II je sada u C-duru. Dolazi do četvrtog /skraćenog/ ponavljanja Teme I, uvijek u c-molu, a nakon toga /29 t. od kraja/ počinje Coda. Prouči njen harmonijski plan!

Ako velikim slovima označimo glavne momente sonatnog ronda dobit ćemo ovu sliku:

A	B	A	C	A	B	A	CODA
T	D/Tp/	T	?	T	T	T	

Sonatni rondo nastao je, dakle, spajanjem /sintetiziranjem/ oblika ronda i oblika sonate.

Što ima sonatni rondo od formalne dispozicije sonatnog stavka?

1/ Trodjelnu dispoziciju A B A . B je ili nova misao ili prava provedba.

Primjeri: /zadnji stavci/:

Op. 2, br. 2 B ima ovu dispoziciju. Prvi dio: mala perioda /4 + 6 t./, a-mol modulira u C-dur. Perioda se ponavlja $\|: a_1 + a_2 :\|$. Drugi dio: 2+2+4 t. zatim a_1 /4 t./. I taj se drugi dio ponavlja $\|: b+a_1 :\|$. Dio a koji sada slijedi razvija se u most koji dovodi do reprize Teme I.

Op. 2, br. 3 B je velika dvodjelna pjesma, F-dur, početak u 1o3. taktu. a a b a, b a se ponavlja, ali se pri tome a dalje razvija. Ovaj razvoj prelazi okvir dvodjelne pjesme.

Op. 7 B je trodjelna pjesma, c-mol. Op. 26 B je dvodjelan, c-mol.

Op. 22 B je prava provedba motiva Teme II.

2/ Tonalitetni odnos Teme I:Temi II. isti je kao i kod sonatnog oblika. U prvom dijelu sonatnog ronda odnos izmedju obiju tema je T : D /Tp/, a trećem dolazi druga tema u tonalitet prve, odnos je dakle T:T.

Što ima sonatni rondo od formalne dispozicije ronda ?

1/ Višekratno ponavljanje Teme I.

Tema I. javlja se u I. dijelu ronda dva puta, na početku i poslije Teme II, tako da 1. dio sonatnog ronda završava u osnovnom tonalitetu, a ne, kao u sonatnom obliku, u tonalitetu dominante ili paralele. U trećem se dijelu /reprizi/ javlja još dva puta. U svemu dakle 4 puta. Četvrti nastup teme obično je već ugradjen u Codu.

2/ Što se same teme tiče. Ona ima često oblik pjesme, što je gotovo isključeno kod teme sonate. Kao primjere navodimo zadnje stavke: Beethoven, op. 2, br. 2. /Tema je mala dvodjelna pjesma u A-duru/; op. 28, /Tema je mala dvodjelna pjesma u D-duru, a a b b/; op. 31, br. 1 /Tema je mala trodjelna pjesma u G-duru, a a b b a a/; op. 22 /Tema je velika perioda u B-duru, 8-10.t./ op. 27, br.1 /Tema je dvodjelna, a a b b / b b se opetuje/. U finalu ove sonate imamo ovakvu dispoziciju:

I dio. Tema I-most - Tema II, 1. dio 36 t, 2. dio 56 t/taktovi označuju početak/ - Tema I;

II dio /Provedba/ nadovezuje direktno na Temu I. Taktovi 98-105 čine prelaz na provedbu koja počinje s 106.taktom;

III dio /Repriza/ kao u sonati.

Epilog: Reminiscenca na Adagio i Coda /Presto/ na motivu Teme I. Evo i kratke analize zadnjeg stavka sonate op. 26 /As-dur/:

I dio Tema I /velika dvodjelna pjesma, a a b b - most od svega 4 takta /-Tema II/ Es-dur, obuhvata 16 t. Kratki prijelaz od 4 t. /-Tema I u cijelosti /As-dur/.

II dio /Dvodjelna pjesma, c-mol, 8+8 t./. Prijelaz od 4 t. u

III dio /Repriza/ kao u sonati. Coda.

Osnovni ritmički pokret: 16-ine.

Starija teorija obuhvata upravo opisani tip sonatnog ronda imenom rondo višeg reda ili naprosto viši rondo, te razlikuje d dvije vrsti: rondo četvrte i rondo pete vrsti /Bussler, Nauka o muzičkim oblicima, 5. izdanje 1931./. U rondu četvrte vrsti naglašen je više karakter ronda. Kao uzor navodi Bussler finale iz op. 26, /vidi gore/. U rondu pete vrsti ispoljuje se više formalni karakter sonate. Kao uzor navodi Bussler finale op. 2, br. 1, koji smo mi analizirali kao sonatni stavak /vidi: finale Sonate Pathetique i Rondo iz op. 7./

Sonatni rondo susrećemo već kod Mozarta potpuno izgradjen. Vidi na pr. rondo klav. sonate u D-duru /K.V. 576/.

Ekspozicija:			/Prov./ Repr.				
	A	B	A	C	A	B	A	Codetta
D-dur:	T	D	T	Tp	T	T	T	
Početn.takt:		41	86	119	173	206	248	256 - 269.

Posebnu pažnju zaslužuje rondo francuskih clavecinista. Mi ga tek sada spominjemo, jer izlazi iz stilske epohe koju obradjujemo. U njemu se rondeau /refrain/ = glavna tema, obično rečenica ili perioda od 8 taktova /kod Fr. Couperina/ izmjenjuje s couplet-om /epizodom/, koji je motivički povezan s refrainom, što daje ovim malim kompozicijama jedinstvenost i skladnost. Kontrast je tu dat u finim diskretnim harmonijskim /tonalnim/ razlikama izmedju glavne misli i epizoda, koje se uglavnom kreću u odnosima T:D i T:Tp.

Primjeri: Fr. Couperin /Les moissonneurs, Soeur Monique, Les Tic-Toc-Choc/ , J.Ph.Rameau /Le Tambourin/, Cl.Daquin /Le coucou/.

D O D A T A K

Prouči kako Mozart i Beethoven, da izbjegnu jednoličnost, preinačuju već i u malim formama, glazbene misli, kada ih treba ponoviti !

Ovu vještinu preinačivanja zovemo t e h n i k o m v a r i j a c i j e . On zauzima u općoj kompozitorskoj tehnici jedno od najvažnijih mjesta.

Najednostavniji način variranja jest: na istoj harmoničnoj osnovi /uz istu melodiju/ mijenjati tako zvanu pratnju. Ovo mijenjanje može uslijediti sredstvima homofonog ili polifonog sloga.

N a č i n i v a r i r a n j a s a m e m e l o d i j e :

Melodija se može:

1. r i t m i č k i preinačiti. Mogućnosti su upravo kod ovoga načina gotovo neiscrpive, već i onda, ako samu melodičku liniju ne mijenjamo. V j e ž b a a/ jednostavnu melodiju u notama istoga trajanja na razne načine ritmički oživjeti, b/ mijenjati i to i mjeru /takt/ v. Finale IX Simfonije !

2. Ukrasiti ili obogatiti i z m j e n i č n i m i p r o h o d n i m n o t a m a ; v.Mozart: Sonata A-dur, var. 1, 3 i naročito bogata 5; Beethoven: "Nel cor ..." /var. 1./, polagani stavak V i IX simfonije /naročito poučna 2. var. I. teme: var. u vl. I, a tema u Fl. i Kl. 8[a]/.

3. Ovamo ide naročito zanimljiv način variranja z a o s t a j a l i c a m a i a n t i p a c i j a m a k a o i s i n k o p i r a n e varijacije. v. Beethoven: Sonata As-dur, 3. i 4. var; "Nel cor . . .", 4. var; Sonata G-dur, op. 14, br. 2, Andante, var. 2 i naročito 3.

4. Melodija se dade konačno oživjeti i a s i m i l i r a n j e m h a r m o n i j s k i h /a k o r d i č k i h/ e l e m e n a t a; v. Mozart: Sonata A-dur, var. 6; Beethoven: Sonata G-dur, op. 14, br. 2, var. 3; "Nel cor . . .", var. 3 i 6.

Vježba: Ispisivati jedno iznad drugog temu i varijacije navedenih primjera i proučit njihov medjusobni odnos.

Treba istaknuti da kod ove vrste varijacije kompozitor često polazi od o k o s n i c e melodije koju kani varirati, dakle od nekog jednostavnijeg oblika same melodije. Ova melodijska okosnica odredjena je glavnim uporištima melodijske linije. Tako se na pr. već spomenuta tema Mozartove Sonate A-dur dade vrlo lako svesti na još jednostavniji oblik, i upravo ovaj osnovni nacrt melodije provlači se poput niti kroz sve varijacije, izbija uvijek opet na površinu. Tada mi p r e p o z n a j e m o temeljnu liniju osnovne melodije, a to je jedan od glavnih zahtjeva varijacije uopće. Varijacija se dakle ne smije toliko udaljiti od osnovne teme da bi nastalo nešto sasvim novo.

Važan je elemenat variranja: a/ dinamičko šatiranje /f, p/, v. Možart: Sonata A-dur, var. 3;

b/ razlika u artikulaciji /legato, staccato/, v. Beethoven: Sonata G-dur, op. 14, br. 2;

c/ različito fraziranje.

Ne treba naročito istaknuti da se ovi načini variranja ne javljaju samo izolirano /ono je možda i rjedje/, nego i u medjusobnoj povezanosti. Kod varijacija za orkestar pridolazi još i važan faktor: boja i orkestralna faktura: v. kako Korsakov u "Šeherezadi" gotovo isključivo orkestralnim sredstvima varira svoje motive.

T e m a v a r i j a c i j e. Vježba: Ispitaj, koje forme imadu teme gore navedenih djela.

T e m u o d l i k u j e : a/ jednostavna, ali pregnatna /odredjena/ i jasna harmonijska osnova /kadence neka obilježuju na pregledan način strukturu teme/;

b/ kratkoća /većinom dvodjelna ili trodjelna mala pjesma: ali i manji oblici; v. Beethoven: 32 var. u c-molu/;

c/ stanovita ritmička elastičnost: t.j. tema mora u sebi kriti mogućnosti variranja;

d/ ukratko: tema mora biti takva da je kroz sve metamorfoze možemo lako slijediti i prepoznati.

V r s t e v a r i j a c i j a . Prema stupnju variranja razlikujemo strogu i slobodnu varijaciju. Stroga varijacija služi se svim navedenim sredstvima držeći se strogo harmonijske osnove i forme same teme. Ona rijetko mijenja tonalitet; Izuzima se paralelni istoimeni tonalitet, v. Mozart: Sonata A-dur, Beethoven: Sonata As-dur. Najvažnije, medjutim; da ne mijenja bitno karakter same teme, po čemu se razlikuje od slobodne varijacije koja mijenja tempo, mjeru, tonalitet, pa čak i oblik teme /ovo doduše rijetko/ već prema nahodjenju samog kompozitora; v. Beethovenove var. u Es-duru, op. 34, 35 /t.zv. Eroica-varijacije/ i op. 12o /t.zv. Diabelli-varijacije koje su najsmjelije!/.

Varijacije mogu biti polifone i homofone. Najodličnije mjesto u polifonoj varijaciji zauzima passacaglia; v. Bach, Beethoven: Finale Eroice i Brahms: Finale IV Simfonije; v.

naročito i Bach: Aria s 3o varijacija /t.zv. Goldberg-varijacije/ i nadasve Bach: Kunst der Fuge!

Svaka varijacija mora biti dosljedna!

Osnovna ideja ili manira variranja, kako se očituje u prvom taktu, provodi se do kraja. Povežemo li varijacije u skup /ciklus/, rukovoditi će nas opća estetska mjerila. Pazit ćemo da zgodnim poredjajem unesemo raznolikost, da poslije slobodnijih variranja slijede umjerenija, kako bi lakše prepoznali temu. Vrlo je uobičajen način sve većeg ritmičkog oživljavanja, tehnika, koja svoj korijen ima u tehnici passacaglie.

KRATKI PREGLED 14 KLAVIRSKIH SONATA
L. v. Beethovena

		Stavak I	II	III	IV
1.	f-mol, op.2, br. 1	S	/R_1/	A B A	/S/ R_5
2.	A-dur, op.2, br.2	S	R_1	A B A	SR R_4
3.	C-dur, op.2, br. 3	S	R_2	A B A	SR R_4
4.	Es-dur, op. 7	S	R_1:R_2	A B A	SR R_5
5.	c-mol, op. lo, br. 1	S	S /bez prov./	-	S
6.	F-dur, op. lo, br. 2	S	-	A B A	/s/ Capriccio, kpt.
7.	D-dur, op. lo, br. 3	S	/S/	A B A	/R_1/
8.	c-mol, op. 13 /pathétique/	S /uvod:grave/	R_1	-	SR R_5
9.	E-dur, op. 14, br. 1	S	-	A B A	/sr/ R_2
10.	G-dur, op. 14, br. 2	S	V	A B A	-
11.	B-dur, op. 22	S	S	A B A	SR
12.	As-dur, op. 26	V /tema i 5 var./	A B A /Scherzo/	A B A Marcia	SR R_4

14.	cis-mol, op. 27, br. 2	-	/S/	A B A	S
15.	op. 28	S	A B A	A B A	SR

Tumač: S-sonatni oblik, A B A - složena pjesma, R_1 R_2 R_3 - rondo prve, druge ili treće vrste, SR - sonatni rondo. Ispod te oznake stoji u nekim slučajevima i druga oznaka /na pr. u osmoj sonati R_5/. Ovo je oznaka prema Bussleru /vidi poglavlje u sonatnom rondu!/ V-forma varijacije.

Ako je oznaka u zagradi, to onda znači da se odnosni stavak samo približava dotičnom obliku. Na pr. prvi stavak cis-mol sonate samo se po svojoj dispoziciji približuje planu sonatne forme. Malo slovo u zagradi označuje j a k o odstupanje od oblika što ga dotično slovo označuje /vidi finale šeste sonate/. Ovaj je finale spoj kontrapunktičkih manira i sonatnog plana: ekspozicija, provedba i repriza.

S A D R Ž A J

Umnoženo kao rukopis